

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

**198-199 | 2011**

**De l'anthropologie visuelle**

---

## Spécimens ou individus ?

Les usages incertains du portrait photographique

**Sylvain Maresca**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22690>

DOI : 10.4000/lhomme.22690

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 25 juillet 2011

Pagination : 67-87

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Sylvain Maresca, « Spécimens ou individus ? », *L'Homme* [En ligne], 198-199 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22690> ; DOI : 10.4000/lhomme.22690

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

---

# Spécimens ou individus ?

Les usages incertains du portrait photographique

Sylvain Maresca

---

## NOTE DE L'AUTEUR

Une sélection des images commentées dans cet article est visible sur le blog de l'auteur : <http://culturevisuelle.org/viesociale>.

- 1 En 1884, le prince Roland Bonaparte conduisit en Laponie une expédition au cours de laquelle il procéda à des mesures anthropométriques sur les populations locales. Il en rapporta également quelque 250 portraits photographiques de Lapons, chacun représenté de face et de profil, et numéroté, comme le recommandaient les manuels de méthode anthropologique de l'époque. De retour à Paris, ces portraits furent rassemblés sans aucune documentation annexe dans un album d'*Anthropologie lapone*, déposé au Musée d'ethnographie du Trocadéro<sup>1</sup>.
- 2 Peu de contemporains virent ces photographies, hormis quelques spécialistes qui savaient où les trouver ou qui bénéficièrent d'une présentation publique (Edwards 2001 : 217). Seuls quelques clichés furent publiés, mais pas sous leur forme originale. La gravure demeurait en effet la technique la plus courante pour intégrer des images dans les textes imprimés, même si de plus en plus souvent les graveurs recopiaient de véritables clichés photographiques.
- 3 En 1885, Roland Bonaparte publia un article sur les Lapons dans la revue *La Nature*<sup>2</sup>. Les deux premières illustrations montraient deux portraits de Lapons, gravés « d'après une photographie de l'auteur ». Le graveur avait simplement recadré l'image pour supprimer le numéro fixé sur le portrait d'origine. Une modification décisive avait cependant été introduite : dans l'album original, chaque portrait était accompagné du nom de la personne photographiée, tandis que la légende des gravures publiées dans *La Nature* se limitait à « Type lapon » ou « Femme de Laponie »<sup>3</sup>.  
Or, bien que réalisées selon des canons taxinomiques – conçus pour conformer des spécimens végétaux ou animaux –, ces photographies à vocation scientifique demeuraient

fortement individualisées, non seulement parce qu'elles restituait l'empreinte lumineuse d'individus singuliers, fixée à un moment particulier, mais encore parce qu'elles s'accompagnaient de leur identité nominative. C'étaient donc bel et bien des portraits. En revanche, les gravures qui en furent tirées – produits de l'arbitraire figuratif (même plutôt fidèle) d'un spécialiste du trait – servirent explicitement une vocation typologique en réduisant chaque individu représenté au spécimen d'un type humain. Son nom disparut au profit d'un intitulé générique. En devenant gravure anonyme, le portrait photographique se retrouva conformé par l'intention classificatrice qui guidait l'anthropologie physique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Exigences formelles

- 4 Depuis les années 1860, la photographie avait été largement mise à contribution par les savants désireux de mettre en évidence des régularités dans la constitution physique des différentes populations rencontrées à travers le monde (Frizot 1994). Une fois fixé son reflet sur une plaque photographique, le corps de n'importe quel indigène pouvait être mesuré et remesuré à loisir, sans opposer aucune des résistances qui surgissaient au contact de ces « peuplades » pas toujours dociles. À cette fin, le fond, mais aussi souvent le corps photographié étaient normalisés : au moyen d'un quadrillage, de bandelettes graduées ou de repères collés à même la peau<sup>4</sup>. Ce qui supposait la nudité de l'indigène.
- 5 En Laponie, Roland Bonaparte avait appliqué certaines consignes formulées dans les manuels de méthode de son temps. Chaque Lapon avait été photographié de face et de profil selon un cadrage identique, mais il n'avait pas posé devant un fond quadrillé et avait conservé ses vêtements. Il semble toutefois que les mêmes individus aient fait l'objet de mesures précises, avant ou après la prise de vue photographique ; le numéro inclus sur l'image devait d'ailleurs permettre d'assurer le lien avec les mensurations consignées par écrit<sup>5</sup>.
- 6 La normalisation des conditions de prise de vue fut poussée très loin par certains spécialistes de l'anthropométrie, comme Alphonse Bertillon, soucieux de disposer de photographies réellement étudiables par les scientifiques, mais aussi de répondre aux critiques sur les lacunes techniques du procédé photographique (déformations optiques, défauts chromatiques, etc.). En 1909, Bertillon publia, en collaboration avec le Dr Arthur Chervin qui revenait d'une expédition d'anthropométrie en Bolivie, un ouvrage technique sur l'*Anthropologie métrique*, sous-titré : *Conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur la manière de décrire des sujets vivants et des pièces anatomiques – Anthropométrie, photographie métrique, portrait descriptif, craniométrie*. Il y présentait un studio portatif permettant de réaliser des clichés d'individus, en buste ou en pied, dans des conditions normalisées : la distance de prise de vue était fixe (2 mètres pour un portrait en buste, 5 mètres pour un portrait en pied) ; l'individu était contraint d'adopter un angle de vue prédéterminé ; il ne regardait ni l'appareil ni le photographe, afin d'obtenir « une uniformité de l'attitude et même de l'expression physionomique du sujet » (Bertillon & Chervin 1909 : 71). Bien sûr, un tel dispositif supposait des « sujets suffisamment dociles » (*Ibid.* : 99), condition qui était loin d'être assurée partout, même dans le contexte colonial (Edwards 2001 : 140-141).
- 7 L'ouvrage de Bertillon est illustré par plusieurs photographies montrant d'une part, le dispositif et d'autre part, les résultats obtenus grâce à sa mise en œuvre en Bolivie. Pour faire bonne mesure, le Dr Chervin s'est d'abord prêté lui-même à l'exercice, de face et de

profil, sous le n°80 (Bertillon & Chervin 1909 : fig. 21, p. 70). Suivent deux portraits d'un autochtone, Pedro Sandibal, en costume européen, col empesé et cravate piquée d'une épingle (*Ibid.* : fig. 22, p. 71). Agrandis en pleine page, son profil et son portrait de face (*Ibid.* : fig. 23-24, pp. 72-73) sont ensuite assortis d'une nouvelle légende : « Pedro Sandibal. Indien Quéchua de Cochacamba (Bolivie) », légende qui oscille entre l'identification personnelle et la catégorisation ethnique. Le costume occidental laisse supposer qu'il ne s'agissait pas d'un Indien ordinaire, « typique », mais plutôt d'un autochtone urbanisé, peut-être un guide ou un interprète ayant travaillé pour l'expédition. Quelques pages plus loin, on découvre sur la « photographie du n°135 (Quéchua de Cochacamba) », un Indien posant entièrement nu, de profil, puis de face (*Ibid.* : fig. 37, p. 100). Le même « n°135 » apparaît encore sur la page suivante (fig. 38), de dos, de face, puis de profil, mais cette fois en poncho et chapeau traditionnel, une canne à la main. La ressemblance physique est grande avec le Pedro Sandibal précédent, si bien qu'on peut se demander si ce n'est pas la même personne qui a servi à illustrer le portrait en buste, personnalisé, puis sa mutation symbolique en « photographie métrique de la tête », ensuite le nu anthropométrique, enfin l'icône folklorique de l'Indien. On sait qu'à cette époque des portraits photographiques d'autochtones se retrouvaient à l'occasion intégrés à des séries anthropométriques : il suffisait de les anonymiser, de les numéroter, au besoin de retoucher le fond pour neutraliser le décor dans lequel ils avaient été réalisés (Edwards 1990).

« Si l'on est obligé de choisir, il faudra préférer le profil à la face, lorsqu'on ne reproduira que la tête, et la face au profil quand l'on reproduira le corps entier »<sup>6</sup>.

- 8 De face, en effet, on pouvait examiner le corps en entier, à la condition qu'il soit dépouillé de tous ses vêtements. Ce corps était considéré par les savants comme un « échantillon », identifiable par le type à quoi ils le rattachaient, mais nullement par la personnalité de l'individu concerné. En revanche, si seul le visage était photographié, alors le profil devait s'imposer pour ne pas individualiser la représentation et faire ressortir le faciès, les « lignes crâniennes ». Car on ne recherchait pas un portrait, mais une « face », sans regard, sans personnalité, sans l'inutile présence de l'individu. Un « spécimen », pour reprendre le terme anglais devenu courant en français au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire un « individu qui donne une idée de l'espèce à laquelle il appartient » (*Dictionnaire historique de la langue française*, 1992-1998).

## Ambiguïtés

- 9 Ces deux exemples empruntés à Roland Bonaparte et Alphonse Bertillon révèlent l'ambiguïté fondamentale des usages du portrait photographique par les anthropologues de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les « types » humains qu'ils recherchaient se devaient d'être des réalités observables, pour vérifier leur parti pris théorique sur la division du genre humain en races ou variétés, au même titre que les autres espèces animales ou végétales (Synnott & Howes 1992). Mais ces « types » pouvaient-ils être observés autrement qu'à travers des physionomies, des constitutions physiques individuelles (Edwards 1990 : 240) ?
- 10 Le fait d'étudier l'humain compliqua sérieusement cette vaste entreprise de classification. L'utilisation de la photographie plus encore, puisque cette empreinte lumineuse ne faisait qu'accentuer le particulier au détriment du typique. Il était plus facile de faire ressortir la régularité des traits supposés caractéristiques d'une variété ou d'un type humain à partir

d'une collection de crânes que d'une série de portraits photographiques, qui restituaient avec une présence troublante la physionomie unique de chaque indigène représenté, ou, pour reprendre un exemple frappant proposé par Jean-Pierre Bocquet-Appel (1989 : 25), d'apposer l'étiquette « Chinois » sur un crâne exposé comme typique de cette « race »<sup>7</sup> que de légender aussi laconiquement et globalement un seul portrait photographique de Chinois.

« Toutes choses égales d'ailleurs, il y a, au point de vue métrique et descriptif, un grand avantage à s'éloigner le plus possible de son sujet ».(Bertillon & Chervin 1909 : 77)

- 11 Effectivement, s'éloigner du « sujet » permettait de se rapprocher du « type » recherché en ne retenant que l'aspect général d'une personne au détriment de ses traits particuliers. Là encore, la photographie en pied était jugée préférable car, prise à 5 mètres de distance, elle était la moins chargée d'individualité. Il en allait tout autrement avec le portrait en buste qui, même pris à 2 mètres, fixait en détail la physionomie de chaque individu. Seuls l'intitulé ou le mode de présentation de ces clichés déniaient leur valeur d'effigie en les faisant passer pour de simples pièces interchangeables d'une même catégorie. Il y a donc constamment contradiction entre la forme de ces photographies et leur intitulé. D'ailleurs, pour désigner ces photographies, le terme « portrait » n'était pas le plus fréquent. Il était souvent assorti d'un complément l'extrayant radicalement du registre des effigies personnalisées : « portrait-type » ou encore « portrait métrique », comme on l'a vu chez Bertillon – qui enjoignait de le compléter par une analyse descriptive systématique des « divers traits de la physionomie », résumée par l'expression « portrait descriptif » ou « portrait parlé » (Bertillon & Chervin 1909 : 111 *sq.*). Plus souvent, d'autres termes étaient utilisés, qui évacuaient tout bonnement le dispositif de représentation (l'image photographique) et la personne représentée : « photographie métrique de la tête », « face », « tête », ou « *face* », « *figure subject* », « *the head alone* » en anglais... Il ne fallait pas y voir quelqu'un, mais un simple élément morphologique, utile pour établir une « cartographie somatique » (*somatic mapping*, selon l'expression d'Edwards 2001 : 138). Ces esquives sémantiques du terme « portrait » visaient à transformer à la source le regard porté sur ces clichés d'indigènes afin de les assimiler, ni plus ni moins, à des planches d'herbiers ou des séries de papillons.

## Approximations

- 12 La solution la plus fréquemment tentée pour sortir de cette contradiction entre type général (par nature hypothétique) et individu singulier (bien réel, quant à lui) consistait à « choisir des sujets présentant au plus haut degré les caractères distinctifs de la race »<sup>8</sup>. En d'autres termes, des individus exemplaires ou, plus sûrement, exceptionnels. Alors qu'on recherchait des traits morphologiques communs, on les illustrait par des individus hors du commun<sup>9</sup>. Cette issue par le spectaculaire nous ramène à l'une des connotations du mot « spécimen », qui dérive de la même racine latine (*specere*, « regarder ») que « spectacle ».
- 13 Sur les 133 illustrations du corpus photographique publié sous la direction d'Elizabeth Edwards (1992) – que l'on peut considérer comme représentatif de la production des anthropologues anglo-saxons entre 1860 et 1920 –, on trouve à proprement parler 33 portraits (21,6%). C'est bien peu. Par comparaison, Roland Bonaparte en avait rapporté 250 de Laponie, sur un total de 400 photographies (soit 62,5%). Sur ces 33 portraits : 15

représentent des chefs indigènes ou assimilés, 6 des indigènes exhibés dans des expositions en Europe ou en Australie, 5 des « sauvages » plus ou moins fortement occidentalisés, et 3 des artistes traditionnels (chanteur, danseuses) ; soit, dans tous ces cas, des personnalités remarquables ou traitées comme telles. Finalement, seulement 5 ou 6 sont des « portraits-types » d'indigènes apparemment « ordinaires ».

- 14 Les conditions souvent précaires de prise de vue, l'hostilité fréquente des indigènes expliquent pour une bonne part la maigreur des collectes photographiques, ainsi que leur limitation à quelques figures saisissantes ou de circonstance. Elizabeth Edwards relate notamment les vicissitudes qu'a subies le grand projet d'album photographique sur les races de l'Empire britannique (1869-1870) : faute de pouvoir toujours photographier de vrais indigènes dans la nudité souhaitée, on s'est rabattu souvent sur des prisonniers extraits de leur geôle, ou sur des portraits-cartes de visite « exotiques » réalisés en studio par des photographes professionnels. Au bout du compte, le rassemblement à Londres de quelque 600 clichés sous l'autorité de professeurs d'anthropologie renommés devait suffire à transformer cet ensemble disparate en une collection de portraits-types (Edwards 1990 : 247-253 et 2001 : chap. VI). Il fallait donc tout un dispositif de présentation et de légitimation, puisant plus fondamentalement ses justifications dans un profond abyme culturel, pour passer outre aux nombreuses approximations qui caractérisaient l'utilisation du portrait photographique par les anthropologues du XIX<sup>e</sup> siècle, et même au-delà (Bocquet-Appel 1989).
- 15 En revanche, si la « face » d'un seul indigène de fortune semblait suffisante pour vérifier un type humain exotique, son équivalent apparaissait dans toute sa contingence lorsqu'il s'agissait – fait rare – de décrire les types européens. Ainsi, les mesures du squelette et du crâne parurent des méthodes plus sûres d'exploration scientifique, de même que le passage à la gravure pour « fixer les types », dans une entreprise du même genre lancée au tournant des années 1880 pour tenter cette fois de retrouver les anciens types raciaux constitutifs de la population britannique (Poignant 1992 : 60). La conclusion fut sans appel :  
« Photographic portraits do not, as a fact, assist materially in the definition of racial characteristics ».(1882 in *Ibid.*)
- 16 La rigueur statistique était alors opposée à l'impressionnisme de la photographie. Même l'imagination techniciste d'un Francis Galton ne suffit pas à satisfaire cette exigence du nombre et des régularités : le cousin de Darwin avait pourtant inventé un dispositif qui permettait de superposer sur une même plaque sensible plusieurs portraits photographiques pour faire ressortir leur résultante visuelle, appelée « portrait composite ». Portrait non plus d'une seule personne, mais d'une série d'individus, dont étaient nécessairement soulignées leurs caractéristiques physionomiques communes, « la "vérité" générale du faciès » (Didi-Huberman 1986 : 73), en un mot leur type d'appartenance. Ce procédé de « statistique illustrée », tel que le qualifiait lui-même Galton, fut repris en France par Arthur Batut dans son livre *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race* (Paris, Gauthier-Villars, 1887)<sup>10</sup>. La fiabilité statistique de ce procédé fut contestée, ainsi que le flou omniprésent sur les images et leur caractère fictif. De ces portraits composites saillait la structure sous-jacente des visages superposés, autrement dit le crâne. D'ailleurs, dès 1885, deux Américains utilisèrent la même méthode pour systématiser la description et la comparaison des types de crânes d'une région du globe à l'autre (Banta *et al.* 1986 : 64 et 102).

## Revirements

- 17 Cette tentative pour combiner photographie et statistiques fit long feu (Neil 2003)<sup>11</sup>. Elle portait la marque des nouvelles exigences de scientificité qui s'affirmaient au tournant du <sup>xx</sup>e siècle et qui, désormais, passaient davantage par le nombre que par l'image. Plus généralement, on assista au déclin progressif de la tentation photographique chez les anthropologues qui continuèrent cependant à utiliser et à perfectionner d'autres méthodes de mesure, comme les moulages et surtout la craniologie. Ainsi Franz Boas (sur qui je reviendrai) publia-t-il, en 1912, un recueil de 600 pages de mesures physiques effectuées sur neuf groupes ethniques à l'appui d'une conclusion très controversée à l'époque, à savoir que l'environnement, les conditions de vie modifiaient en moins de dix ans la forme de la tête des individus. Il contribua ainsi à la ruine de la craniologie, après en avoir été l'un des fervents adeptes (Synnott & Howes 1992 : 154). Innovateur en statistiques, Boas se montra toujours sceptique sur le potentiel scientifique des images, en particulier photographiques, à cause de leur inévitable particularisme (Jacknis 1984 : 45).
- 18 Les portraits anthropométriques accumulés pendant des décennies finirent dans des collections peu utilisées (Dias 1994 : 43) ou dans les vitrines des musées d'ethnologie. La période des grands échanges et publications de photographies à vocation anthropologique s'acheva, plus rapidement toutefois dans le monde anglo-saxon qu'en France où l'anthropologie physique domina plus longtemps, de même que la pratique des expéditions avec leurs moissons d'objets et de photographies (Bocquet-Appel 1989 ; de L'Estoile 2007). Les ethnologues de terrain, quant à eux, devinrent des habitués de la photographie, mais sans en publier beaucoup, conservant ces images dans leurs archives privées (Filiot 1998). Leurs clichés s'appliquèrent davantage à fixer les lieux, les faits, les gestes, les objets, que les personnes dans leur individualité. En perdant son attrait anthropométrique, le portrait glissa vers un statut annexe, plus anecdotique que scientifique.
- 19 Après son expédition en Laponie, Roland Bonaparte se rabattit sur la botanique : il accumula le plus grand herbier privé de son époque. Cette reconversion vers une science mieux établie que l'anthropologie est révélatrice de l'éclectisme de ce collectionneur infatigable (Coutancier, ed. 1992 : 23-24), mais également de l'imaginaire naturaliste de bon nombre des premiers spécialistes des sciences de l'homme.
- 20 Et pourtant, la botanique ne soulevait pas moins de difficultés dans le traitement des échantillons. Certes, la découverte d'une plante inconnue suffisait à enrichir la classification existante d'une espèce ou d'une variété nouvelle. Le « spécimen » en question était conservé dans un herbier comme pièce à conviction matérielle de cette trouvaille (spécimen dit « de référence » ou « premier »). Il en allait de même pour les animaux : l'individu valait pour la catégorie. Pendant longtemps, il est peu probable que les botanistes ou les zoologues aient reconnu une grande individualité, sinon aucune, aux échantillons qu'ils rapportaient de leurs explorations. Ce n'est que récemment que l'on s'est rendu compte du caractère réducteur de cette approche, particulièrement dans l'étude des comportements animaux (Despret 2007 : 21).
- 21 La botanique a aujourd'hui le même souci de micro-distinction, sans pour autant remettre en cause ses principes de classification et surtout le statut subordonné accordé aux « échantillons », dont le nom reste celui de l'espèce ou de la variété<sup>12</sup>. Ici se repose le



problème de l'articulation entre le particulier et le général : si un Chinois ne saurait résumer à lui seul le « Type chinois », une plante peut-elle le faire pour son espèce d'appartenance ? La question a préoccupé les botanistes dès l'origine. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter les premiers herbiers scientifiques imprimés à la Renaissance (Ivins 1982 : 22-27). Leur originalité était de reposer sur des observations réalisées sur le terrain et restituées le plus fidèlement possible par la main du dessinateur, elle-même respectée dans les moindres détails par celle du graveur. Mais, rapidement, ce scrupule réaliste céda devant la nécessité de faire ressortir les caractéristiques génériques de chaque espèce, imposant par là même une représentation recomposée « d'après nature », donc en partie fictive, de préférence à une représentation vériste, encombrée de détails jugés « insignifiants ». Selon cette logique, la gravure valait mieux que l'échantillon, de même que le « Type lapon » publié par *La Nature* en 1885 valait mieux que le portrait photographique original :

« The visual noise of the photograph's naturalism effectively disrupted the scientific orders of significance ». (Edwards 2001 : 151)

- 22 Après avoir tant cru tenir en la photographie une image enfin authentiquement réaliste, les anthropologues physiques des années 1900 ne pouvaient guère revenir au croquis ou à l'aquarelle. C'est donc essentiellement vers les statistiques qu'ils se tournèrent dans l'espoir d'abstraire leurs recherches de tout particularisme, même si ce sont précisément des travaux statistiques, comme ceux de Boas, qui contribuèrent à discréditer leur paradigme naturaliste. L'infléchissement vers une scientificité plus impersonnelle grâce aux chiffres caractérisa également la sociologie à la même époque (Stasz 1979 ; Maresca 1996).
- 23 Franz Boas incarne cette transition à plus d'un titre. Dès son premier séjour chez les Indiens Kwakiutl en 1894, il employa un photographe professionnel qui réalisa 189 clichés, dont plusieurs dizaines de portraits-types d'Indiens, complétés par des mesures sur des crânes, ainsi que par des moulages en plâtre, récoltés dans une perspective ouvertement anthropométrique. Boas aurait préféré photographier les Indiens nus, mais leur hostilité l'en dissuada, de même qu'elle limita l'ampleur de sa collection de portraits, dont il ne fit d'ailleurs pas grand usage. Seuls quelques-uns de ces portraits, composés comme des portraits-types, mais néanmoins explicitement nominatifs, prirent place en 1897 et, surtout, en 1909 dans des monographies consacrées à la vie sociale et culturelle des Kwakiutl, c'est-à-dire dans une perspective devenue ouvertement culturaliste. Ces portraits lui permirent alors de montrer les vêtements et les ornements portés par ces indigènes. Quant aux moulages en plâtre, ils servirent essentiellement à confectionner des mannequins réalistes destinés à prendre place dans les vitrines ethnologiques du Musée américain d'Histoire naturelle de New York, où furent également déposées la plupart de ses photographies.
- 24 Le même revirement s'opéra chez d'autres contemporains de Boas, comme James Mooney (Jacknis 1990) ou Diamond Jenness (Edwards 2001 : chap. IV). Quinze ans plus tard, Bronislaw Malinowski ne réalisa aucun portrait-type aux îles Trobriand, réservant son intérêt photographique aux objets et pratiques des indigènes (Samain 1995). Ces chercheurs n'en étaient plus à la remise en cause méthodologique du portrait photographique comme impossible auxiliaire d'une systématique des types physiques, mais à l'abandon de cette préoccupation naturaliste pour une autre. Les indigènes photographiés n'y gagnèrent pas plus d'individualité pour autant, mais à tout le moins un intérêt pour leur apparence, leurs pratiques et leur identité culturelle.



- 25 La tentation signalétique du portrait photographique reprit à partir des années 1930, mais cette fois dans le registre de la photographie documentaire. Il faut croire que l'usage anthropométrique de la photographie avait eu un écho assez large dans l'opinion publique (Synnott & Howes 1992 : 153). Quantité de portraits d'indigènes avaient connu une large diffusion dans les boutiques des photographes professionnels, mais aussi par le biais de projections publiques (Edwards 1990 : 238). Si bien que le portrait exotique était devenu une forme visuelle bien présente dans l'esprit des photographes européens ou américains qui tentèrent de donner en images une description de leur propre société. De fait, ils reprirent souvent les canons formels du portrait anthropométrique, mais pour les appliquer à leurs propres concitoyens.

L'Allemand August Sander entreprit ainsi, en 1928, une ambitieuse collection de portraits destinée à représenter l'ensemble de la société allemande sous le titre *Les Hommes du XX<sup>e</sup> siècle* (Sander 1980 ; Maresca 1996 : chap. I). Il photographiait ses modèles le plus souvent debout, de face, le visage dépourvu d'expression, dans leur tenue caractéristique et leur cadre de vie ou de travail. Beaucoup d'autres portraits furent réalisés en studio devant un fond neutre. Autre option, plus radicale : le nom des personnes était effacé au profit de l'intitulé de leur statut social ou de leur profession (même pour certaines personnalités très connues à l'époque). Les archives d'August Sander ont révélé de nombreux exemples de portraits réalisés initialement dans le cadre d'une commande commerciale classique, puis réutilisés plusieurs années plus tard pour intégrer la fresque au prix de certaines modifications formelles et surtout du passage à l'anonymat. Chez Sander, le type social remplaça le type physique, mais garda le même parti pris de réduction à un seul canon formel. Les contemporains saluèrent la portée « sociologique » de son œuvre comme si l'ambition descriptive qui l'animait, ainsi que son intention systématique (plus affirmée que réelle) suffisaient à en faire un document scientifique.

Le point commun entre la fresque sociale de Sander et les albums raciaux des anthropologues du XIX<sup>e</sup> siècle était la dénégation du portrait, soit dans la forme, soit dans l'intitulé. On y voyait bien des individus singuliers, mais qu'il était hors de question de considérer autrement que comme des spécimens de leur race ou de leur groupe d'appartenance. Tout était fait pour conditionner par avance le regard du spectateur, depuis la dépersonnalisation de la pose, du décor et de l'expression, jusqu'au recours à une légende générique.

## Partis pris de formes

- 26 Peu de photographes documentaires ont reconduit tel quel le protocole très formaliste d'August Sander. Il est clair que l'affirmation de leur ambition documentaire est passée très souvent par la reprise de tout ou partie de ses options visuelles et sémantiques. En voici quelques exemples.

### Un fond neutre

- 27 Lorsque Richard Avedon, célèbre photographe de publicité et de mode, partit en 1979 photographier les habitants de l'Ouest américain, il opta pour des portraits cadrés de près à la chambre devant un fond blanc uniforme (Avedon 1985). Auparavant, Irving Penn, autre célébrité de la photographie commerciale américaine, avait transporté à la demande de la revue *Vogue* un studio portatif en Afrique pour y photographier des

indigènes dont l'apparence ou le costume proposait, entre peinture du corps dénudé, scarifications et voilage intégral, autant de variations captivantes pour un spécialiste des sophistications de la mode occidentale (Penn 1974)<sup>13</sup>. Le studio était l'espace naturel de travail de ces deux photographes, qui ne firent que le transporter sur le terrain documentaire où ils avaient choisi de s'aventurer, renouant par là même avec l'intention artificialisante des anthropologues qui, de leur côté, avaient voulu transposer dans le portrait photographique le dispositif de la page d'herbier (Chapman, Barthe & Revol 1995 ; Edwards, ed. 1992 ; Jacknis 1984 : 39-41).

- 28 Immédiatement visible sur les images, cet arrière-plan uniforme qui coupe le sujet de son environnement naturel rapproche les photographes investis dans cette approche signalétique : parmi les Français, signalons en particulier Despatins et Gobeli<sup>14</sup>, ou encore Charles Fréger, auteur de séries de portraits centrées sur les tenues de travail ou les uniformes, militaires ou non<sup>15</sup>. En retour, ce parti pris formel devient souvent synonyme d'intention documentaire, sociologique, voire ethnographique. C'est ainsi, par exemple, que Martin Chambi, photographe commercial établi à Cuzco où il réalisa, entre 1920 et 1950, de très nombreux portraits de commande, ainsi que des photographies personnelles sur les populations incas, dont plusieurs portraits saisissants en studio, attira l'intérêt d'ethnologues grâce auxquels son œuvre a été préservée et valorisée, non seulement dans sa dimension artistique, mais encore pour sa valeur documentaire.

## Une pose frontale

- 29 La plupart des Américains de l'Ouest photographiés par Richard Avedon, les hommes de métier par Irving Penn ou Charles Fréger, les sportifs par Despatins et Gobeli, nombre d'Incas par Martin Chambi, nous regardent en face. Ils sont debout, immobiles, sans activité notable, figés pour la photographie. Depuis Sander, un pan entier du portrait documentaire s'efforce de mettre ainsi en forme une abstraction : celle d'une identité (sociale ou culturelle) qui serait immédiatement reconnaissable à travers les traits, le corps et le costume d'un individu représentatif, en d'autres termes un « type ». Évidemment, le choix de telle ou telle personne singulière se révèle tout aussi arbitraire et contingent que pouvait l'être celui des indigènes par l'anthropologie physique. Les photographes, toutefois, assument plus ouvertement les aléas de leur création, sans abdiquer nécessairement pour autant leur ambition démonstratrice.

## La tentation de mettre à nu

- 30 Plusieurs des modèles représentés par les photographes déjà cités, mais également d'autres, sont en partie ou complètement dévêtus. Selon les cas, cette mise à nu résulte de la proposition des sujets ou de la demande des photographes. Elle entre en résonance avec l'antécédent du portrait anthropométrique qui devait dévoiler entièrement le corps catalogué. « Mettre à nu » a toujours engagé l'intention de révéler la vérité, supposée cachée ou travestie. Dans la pratique photographique, cette préoccupation revêt une signification littérale (Maresca 1998).

## L'intitulé générique

- 31 Le portrait documentaire entend affirmer sa signification au-delà de la singularité individuelle qu'il restitue. Un individu n'y apparaît pas en tant que personne, mais en tant qu'« Ouvrier », « Indien », « Femme », « Pauvre », ou toute autre catégorie encore. Il n'est plus besoin aujourd'hui, comme dans les années 1880, de recourir à la gravure pour opérer cette globalisation du sens. Grâce en particulier à la presse qui, par le biais des « légendes », tend à nous imposer ce que nous devons « lire » dans les photographies, notre regard s'est habitué à voir, à reconnaître même du global dans du particulier, à « mettre un visage », comme on dit, sur des catégories abstraites. C'est d'autant plus facile que les sujets en question nous sont inconnus<sup>16</sup>.
- 32 Aucune différence de nature ne sépare la fameuse icône de la Dépression américaine, *The Migrant Mother*, photographiée en 1936 par Dorothea Lange en Californie, et tel « Type d'Arlésienne », daté de 1945, conservé dans les collections du Musée de l'Homme (Bocquet-Appel 1989), puisque l'une et l'autre sont des portraits abstraits de leur référent pour imposer un sens qui les dépasse – documentaire et dramatisant dans un cas, « scientifique » et néanmoins esthétisant dans l'autre. La seule chose qui ne soit pas prévue dans cette soumission du particulier au général, c'est l'intrusion du sujet dans la représentation donnée de lui. Ce fut le cas, précisément, avec Florence Owens Thompson, la femme photographiée par Dorothea Lange, qui se plaignit, de nombreuses années plus tard, de n'avoir touché aucune part des bénéfices réalisés grâce à cette image devenue mythique (Maresca 1996 : 110-114). Son impuissance à recouvrer la propriété de ce qui, au-delà du document consacré, était aussi et d'abord un portrait d'elle, est révélée par l'épithète inscrite en 1983 sur sa tombe : « Migrant Mother – A Legend of the Strength of American Motherhood »<sup>17</sup>.

## La série (et son intitulé)

- 33 Les anthropologues du XIX<sup>e</sup> siècle ont légué aux photographes documentaires l'ambition de composer des séries signifiantes. Dans cette logique, si on veut conférer ou reconnaître à un portrait une valeur documentaire, ses particularités doivent être rapportées à une norme englobante. Rien de tel que la mise en série qui impose le multiple et fait surgir le nombre, préfiguration des statistiques : August Sander a réuni 540 portraits, classés en catégories et sous-catégories ; Avedon, 752 portraits réalisés dans 189 villes réparties dans 17 États ; Ken Ohara, 500 portraits de passants pris au hasard en 1970 dans les rues de New York (1997) ; etc. Significativement, le nombre est souvent invoqué pour affirmer la valeur documentaire d'une telle œuvre, comme s'il lui ajoutait un début de démonstration mathématique. La série chosifie les portraits en faisant ressortir leurs ressemblances au détriment de leurs particularités. C'est ainsi que le portrait – genre singularisant s'il en est – aspire à devenir le matériau visuel d'une fresque sociale (Maresca 2000).
- 34 Dans les faits, c'est bien sûr davantage une ambition autoproclamée qu'une réalité avérée. Lorsque August Sander intitula l'œuvre de sa vie *Les Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*, il versa d'emblée

dans l'exagération, mais pas moins que les anthropologues naturalistes qui l'avaient précédé. Le plus souvent, l'intitulé d'une série déborde de ses contours effectifs :

- L'album de Richard Avedon a été publié en France en 1986, sous le titre *Visages de l'Ouest*, comme en écho aux « faces » des anthropologues.
  - En 1985, le photographe Alex Kayzer publia une série de portraits resserrés de 200 hommes et femmes au crâne chauve ou rasé, intitulé *Heads* (1985).
  - Philippe Bazin publia un an plus tard un album de portraits titré *Faces* (1986).
  - Marylène Négro a présenté en 2001 une série photographique de visages de mannequins de magasins (« Ce sont les choses qui regardent les hommes ») sous le titre *Eux/Them* (2001).
  - Auteur de plusieurs séries sur des ouvriers, des étudiants ou des habitants d'immeubles, Jean-Louis Schoellkopf en a tiré des expositions conceptualisées sous les vocables *Typologies* ou *Inventaires*.
  - Dernièrement, le photographe Ari Versluis et la styliste Ellie Uyttenbroek ont composé des séries de portraits d'anonymes arborant le même type de tenue vestimentaire ou la même attitude, toutes regroupées sous le titre-concept *Exactitude*.
- 35 Plus communément, de nombreux photographes rassemblent leurs portraits sous des intitulés qui désignent des groupes ou des identités : *Adolescents* (Bazin 1995) ; *Black Women* par Valérie Belin<sup>18</sup> ; *L'Alsace en portraits. Portraits d'Alsaciens* par Bernard Bersinger, Jean-Marc Biry, Michel Grini et Jean-Louis Hess ; ou encore *Les Français* par Yann Arthus-Bertrand (*L'Express*, 28 décembre 2000) :
- « Ces femmes et ces hommes ne constituent pas une simple galerie de portraits. La représentation photographique fait, ici, leçon et information ». (Denis Jeambar, introduction aux photographies d'Arthus-Bertrand)

## Ambivalences

- 36 Nous sommes là encore dans la déclaration d'intention. Car la plupart de ces productions documentaires sont traversées de contradictions manifestes qui révèlent chez leurs auteurs un balancement permanent entre, d'une part, l'ambition toujours vivace d'imposer des démonstrations au moyen de leurs photographies et, d'autre part, la résistance de leurs propres images à l'abstraction (Laplantine 2007).
- 37 Dans les faits :
- Richard Avedon recourt uniformément à un fond blanc et précise la profession de chacune des personnes photographiées, mais il restitue leur visage avec une grande intensité de détails et donne également leur nom.
  - La série de Yann Arthus-Bertrand présente chaque portrait sous l'intitulé d'une catégorie (« Le boucher en gros », « Le webmaster » « L'ado », etc.), que *L'Express* relaie par un article informatif, enrichi de dates et de statistiques, présenté comme un « portrait-type » (*sic*), mais les photographies sont nominatives, de sorte que la revue est obligée de préciser en introduction que, « sauf exception, les faits et les propos relatés [dans ces portraits-types] ne concernent donc pas – en tout cas directement – les personnes photographiées ». En outre, plusieurs catégories, bien que toujours formulées au singulier, sont illustrées par des portraits collectifs : par exemple, huit jeunes pour « L'ado » et autant de femmes pour « La supporter de foot ».
  - Charles Fréger, qui ne photographie que des gens sous l'uniforme ou en tenue professionnelle d'une manière ostensiblement identique et neutre, mine en réalité cette façade en proposant toujours plusieurs individus sous le même uniforme, ce qui fait

ressortir leurs particularités et leur façon personnelle d'endosser leur tenue de fonction<sup>19</sup>. Toutefois, l'intitulé de ses séries demeure générique et l'anonymat y est de règle.

- Jean-Louis Schoellkopf a fait connaître plusieurs de ses séries de portraits dans le cadre d'une exposition-manifeste : *Lieux communs, figures singulières* (1992). Ce titre, qui exprimait la tension nettement perceptible entre le global et le particulier dans le portrait photographique, affirmait l'ambition de construire une réflexion sur les « conditions de la singularité ».

- 38 Ainsi, le pari naturaliste, classificatoire, de la photographie semble être devenu aujourd'hui intenable, même s'il n'apparaît pas moins tentant qu'auparavant. À cet égard, la photographie documentaire actuelle partage avec l'ethnographie la même « pulsation interne », à savoir « une tension entre la proximité du regard (ethnographique) et la distance (du discours anthropologique), le voir et le savoir, l'un et le multiple (notamment des images qui n'existent qu'au pluriel), l'universalité formelle et la relativité empirique » (Laplantine 2007 : 53). Difficile de démêler cet écheveau de finalités lorsque le chercheur, comme le photographe, se tient au plus près des réalités observées (Barley 1994b : 128, 136). C'est finalement le passage au texte qui s'efforce le plus souvent de résoudre cette contradiction : texte de la légende pour les photographies, texte de la monographie ou, mieux encore, du traité d'anthropologie, pour les observations ethnographiques.

## Légendes et modèles

- 39 Or, la photographie soulève ici une difficulté supplémentaire : la légende reste inséparable de l'image. Cette articulation obligée est moins présente dans les textes écrits après-coup par les ethnologues, précisément parce qu'ils visent à faire la synthèse de l'ensemble de leurs observations et non pas forcément à en restituer le détail minutieux, consigné dans un journal de bord qui n'a pas souvent vocation à être publié. Significativement, dans le passage du terrain à la publication, la plupart des photographies disparaissent (Filiot 1998 ; Maresca 1996 : chap. III).
- 40 Les photographes documentaires, quant à eux, ne peuvent esquiver la délicate articulation entre la singularité de leurs images et leur ambition à générer du sens. L'évolution de la photographie de presse est à cet égard éloquente. Pendant longtemps, en confiant ses pellicules au journal, le photoreporter était dépossédé non seulement de la sélection de ses propres images, mais également du sens que la rédaction allait leur donner : les légendes étaient rédigées par des rédacteurs spécialisés, toute photographie était évaluée à sa capacité à s'intégrer au corps déjà écrit du journal (Rosenblum 1978). Les gravures tirées des photographies de Roland Bonaparte étaient déjà exemplaires de ce mode de fonctionnement, structuré par l'écriture et le sens qu'elle imposait aux images.
- 41 Aujourd'hui, la presse fait moins appel à des photographies prises sur le vif par des photoreporters ou des photographes documentaires, et davantage à des images conçues comme de véritables raccourcis visuels des différents thèmes qui font l'actualité. Pour capter le lecteur, la valeur du symbole est préférée à celle du document. Cette évolution porte la marque de l'emprise de la télévision (qui a fait de l'actualité avant tout une affaire d'images) et, inséparablement, du modèle publicitaire. À la manière de la publicité, la presse écrite peut partir désormais d'une image pour donner corps à une idée, et non plus, comme pendant longtemps, d'une idée dont elle recherchait l'illustration dans la

réalité vécue du moment. Pour ce faire, elle a davantage besoin de « visuels » que de documents frappés du sceau du réel. Il s'ensuit un glissement depuis les portraits-types des photographes documentaires vers des modèles figuratifs de l'individu, conçus et valorisés comme des signaux symboliques destinés à activer chez les lecteurs-consommateurs des réflexes d'identification. Ces modèles sont individualisés grâce à des figurants qui les incarnent pour les besoins de l'image. On passe ainsi des individus-spécimens mis en avant par les anthropologues – improbables pièces à conviction au service d'un modèle d'explication largement fictif, mais personnes bien réelles – à des doublures d'individus chargées de donner corps à des modélisations de façons d'être ou d'apparaître dans une économie généralisée des apparences. Le portrait perd ici toute réalité puisque de tels visuels ne représentent plus personne, mais simulent des formes d'individualité. Nous ne sommes plus en présence du portrait de quelqu'un, mais de la forme-portrait, du portrait comme simple forme.

42 ♦

Alphonse Bertillon s'était intéressé à la photographie pour essayer d'en faire un outil infailible d'identification des individus. Mais, au bout de quelques années, il dut admettre qu'aucun portrait photographique ne permettait de reconnaître à coup sûr un individu (Phéline 1995). Ainsi, au moment où les anthropologues s'efforçaient de conférer une réalité à leurs fictions intellectuelles au moyen de portraits-spécimens, Bertillon démontra malgré lui que le portrait photographique était lui-même une fiction, qui faisait croire (mais seulement croire) à l'individualité enfin fixée par l'image dans son absolue singularité. Cette part de fiction inhérente au portrait photographique explique que, depuis l'origine, il ait été mis au service d'intentions aussi opposées que la catégorisation et l'identification. En réalité, il ne se prête complètement ni à l'une ni à l'autre. Les visuels d'aujourd'hui, qu'ils se veuillent informatifs ou publicitaires, ont dépassé cette contradiction en assumant le portrait comme un simple canon formel chaque fois qu'ils entendent personnaliser une idée : ils maîtrisent ainsi parfaitement la forme du portrait sans individu.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Avedon, Richard, 1985 *In the American West, 1979-1984*. New York, Henry N. Abrams.
- Banta, Melissa et al., 1986 *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*. Cambridge, Peabody Museum Press-Harvard University Press.
- Barley, Nigel, 1994a *Un anthropologue en déroute*. Trad. de l'anglais par Marc Duchamp. Paris, Payot.
- Barley, Nigel, 1994b *Le Retour de l'anthropologue*. Trad. de l'anglais par Alain Bories. Paris, Payot.
- Barthe, Christine, 1992 « Les Omaha de Bonaparte : exemples de photographie scientifique et de représentations iconographiques », in Benoît Coutancier, ed., *Peaux-Rouges...* : 62-73.
- Bazin, Philippe, 1986 *Faces*. Rennes, École nationale de la santé publique / Paris, La Différence.

- Bazin, Philippe, 1995 *Adolescents. Série calaisienne, 1993-1995*. Bordeaux, Le Channel-W. Blake.
- Bertillon, Alphonse & Dr Arthur Chervin, 1909 *Anthropologie métrique. Conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur la manière de décrire des sujets vivants et des pièces anatomiques – Anthropométrie, photographie métrique, portrait descriptif, craniométrie*. Paris, Imprimerie nationale.
- Bocquet-Appel, Jean-Pierre, 1989 « L'anthropologie physique en France et ses origines institutionnelles », *Gradhiva* 6 : 23-34.
- Chapman, Anne, Christine Barthe & Philippe Revol, 1995 *Cap Horn, 1882-1883. Rencontre avec les Indiens Yahgan*. Paris, La Martinière-Muséum national d'histoire naturelle-Photothèque du Musée de l'Homme (« Artémuse »).
- Courrèges, Christian, 2004 *Les Magistrats*. Paris, Baudoin Lebon.
- Courrèges, Christian, 2006 *Les Prélats*. Paris, Baudoin Lebon.
- Coutancier, Benoît, ed., 1992 « Peaux-Rouges ». *Autour de la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte*. Thonon-les-Bains, Éd. de l'Albaron / Paris, Photothèque du Musée de l'Homme.
- Despret, Vinciane, 2007 *Bêtes et hommes*. Paris, Gallimard.
- Dias, Nélia, 1994 « Photographe et mesurer : les portraits anthropologiques », *Romantisme* 84 : 37-49.
- Didi-Huberman, Georges, 1986 « La photographie scientifique et pseudo-scientifique », in Jean-Claude Lemagny & André Rouillé, eds, *Histoire de la photographie*. Paris, Bordas : 71-75.
- Edwards, Elizabeth, 1990 « Photographic "Types" : The Pursuit of Method », *Visual Anthropology* 3 (2-3) : 235-258.
- Edwards, Elizabeth, 2001 *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford-New York, Berg.
- Edwards, Elizabeth, ed., 1992 *Anthropology & Photography, 1860-1920*. New Haven-London, Yale University Press.
- Filiot, Jean-Paul, 1998 *Multimédiations. La place et les usages de la photographie dans le domaine ethnologique*. Lyon-Paris, Centre d'études, de formations et de recherches appliquées.
- Fischer, Roland, 1992 *Portraits*. Éd. par Suzanne Pagé, Laurence Bossé & Olivier Clément. Paris, Paris-Musées.
- Frizot, Michel, 1994 « Corps et délits : une ethno-photographie des différences », in Michel Frizot, ed., *Nouvelle Histoire de la photographie*. Paris, Bordas – A. Biro : 259-271.
- Ivins, William Mills, 1982 *Prints and Visual Communication*. Cambridge-London, MIT Press.
- Jacknis, Ira, 1984 « Franz Boas and Photography », *Studies in Visual Communication* 10 (1) : 2-60.
- Jacknis, Ira, 1990 « James Mooney as an Ethnographic Photographer », *Visual Anthropology* 3 (2-3) : 179-212.
- Jehel, Pierre Jérôme, 2001 « Roland Bonaparte », *Pour "Voir"* avril 2001 [[www.a-m-e-r.com/Recherches/RB/Bonaparte.htm](http://www.a-m-e-r.com/Recherches/RB/Bonaparte.htm)].
- Kayser, Alex, 1985 *Heads*. New York, Abbeville Press.
- Laplantine, François, 2007 « Penser en images », *Ethnologie française* 37 (1) : 47-56.
- L'Estoile, Benoît de, 2007 *Le Goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris, Flammarion.



- Maresca, Sylvain, 1996 *La Photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales »).
- Maresca, Sylvain, 1998 « Les apparences de la vérité, ou les rêves d'objectivité du portrait photographique », *Terrain* 30 : 83-94 [<http://terrain.revues.org/3409>].
- Maresca, Sylvain, 2000 *L'Alchimie multiforme du portrait social*. Texte introductif à l'album photographique de Bernard Birsinger et al., *L'Alsace en portraits. Portraits d'Alsaciens*. Strasbourg, Chambre à Part : 12-18.
- Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1992 *Lieux communs, figures singulières*. Paris, Société des amis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- Négro, Marylène, 2001 *Eux/Them*. Paris, Galerie Jennifer Flay.
- Neil, Davie, 2003 « “Une des défigurations les plus tristes de la civilisation moderne” : Francis Galton et le criminel composite », in Michel Prum, ed., *Les Malvenus. Race et sexe dans le monde anglophone*. Paris, L'Harmattan : 191-220.
- Ohara, Ken, 1997 *One*. Köln, Taschen.
- Penn, Irving, 1974 *Worlds in a Small Room*. New York, Vicking Press.
- Phéline, Christian, ed., 1995 *Cahiers de la photographie 17 : L'Image accusatrice*. Brax, Association de critique contemporaine en photographie.
- Pizzorni Itié, Florence, 1992 « Roland Bonaparte (1858-1924). Un échantillon de race humaine : l'anthropologiste des sociétés savantes », in Benoît Coutancier, ed., *Peaux-Rouges...* : 10-31.
- Poignant, Roslyn, 1992 « Surveying the Field of View : The Making of the RAI Photographic Collection », in Elizabeth Edwards, ed., *Anthropology & Photography, 1860-1920...* : 42-73.
- Rosenblum, Barbara, 1978 *Photographers at Work. A Sociology of Photographic Styles*. New York, Holmes & Meier.
- Samain, Étienne, 1995 « Bronislaw Malinowski et la photographie anthropologique », *L'Ethnographie* 118 : 107-130.
- Sander, August, 1980 *Hommes du xx<sup>e</sup> siècle. Portraits photographiques, 1892-1952*. Paris, Chêne-Hachette.
- Sekula, Allan, 1986 « The Body and the Archive », *October* 39 : 3-64 [[www.jstor.org/pss/778312](http://www.jstor.org/pss/778312)].
- Stasz, Clarice, 1979 « The Early History of Visual Sociology », in Jon Wagner, ed., *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills, Sage Publications : 119-136.
- Synnott, Anthony & David Howes, 1992 « From Measurement to Meaning : Anthropologies of the Body », *Anthropos* 87 : 147-166.

## NOTES

1. Voir le numéro spécial de la revue *L'Ethnographie* dirigé par Yves Laporte : *Le Prince Roland Bonaparte en Laponie (1884)*, 1988, 104 ; ainsi que Jehel (2001).
2. Cf. Roland Bonaparte, « Les Lapons », *La Nature*, juillet 1885 : 118-122 (consultable en ligne sur : <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage?4KY28.25/0122/100/432/0/0>).

3. Pour un autre exemple, à propos cette fois des Indiens Omaha photographiés en 1883 par Roland Bonaparte au Jardin d'Acclimatation de Paris où ils avaient été exhibés au public, cf. Barthe (1992 : 68-69).
4. On peut voir, dans l'ouvrage dirigé par Elizabeth Edwards en 1992, *Anthropology & Photography 1860-1920*, l'exemple révélateur d'un chef pygmée exhibé à Londres en 1905 : il apparaît, d'un côté (ill. 79, p. 128), photographié en tenue supposée traditionnelle, avec armes, entouré de ses compagnons d'infortune, et désigné par son nom, Bokane ; de l'autre (ill. 82, p. 130), seul et nu contre un fond neutre, plusieurs repères collés à même la peau, y compris sur son pubis étrangement asexué, pour une « étude anthropologique d'un homme de la tribu des Batwa ».
5. Cf. François Escard, *Le Prince Roland Bonaparte en Laponie, épisodes et tableaux*, Paris, 1886 (extraits trouvés sur le site : <http://clauderouget.org/tromso/bonaparte.html>).
6. Extrait des *Instructions générales aux voyageurs* rédigées par la Société de géographie en 1875, cité par Florence Pizzorni Itié (1992 : 22) et Nélia Dias (1994 : 40), qui fournit d'autres échantillons d'instructions.
7. Ce crâne était répertorié de la manière suivante : « Crâne de Chinois – anatomie raciale, ostéologie comparée » (légende d'origine, 1955, collections du Musée de l'Homme).
8. *Instructions pour les voyageurs et les employés dans les colonies sur la manière de recueillir, de conserver et d'envoyer les objets d'histoire naturelle*, rédigées par l'administration du Muséum d'histoire naturelle, 1860 (cité in Dias 1994 : 46).
9. Francis Galton – auteur d'un procédé photographique à ses yeux supérieur (voir *infra*) – estimait que le jugement de la plupart des photographes était « influencé par l'exceptionnel et le grotesque plus que par ce qui est commun ; ainsi est-il probable que les portraits censés être typiques ne sont que des caricatures » (cité in Neil 2003).
10. Sur le site de l'Espace photographique Arthur Batut ([www.espacebatut.fr](http://www.espacebatut.fr)), on peut voir certains de ces portraits composites, ainsi que les séries de portraits à partir desquels ils ont été réalisés.
11. Pour une comparaison détaillée de la démarche de Galton et celle de Bertillon dans une optique foucaldienne de « régulation sociale de la déviance au moyen de la photographie », cf. Sekula (1986).
12. Cf. Peter A. Schäfer, « Les herbiers à l'Institut de botanique (Université Montpellier II) », propos de présentation consignés en 2005 sur le site : [www.tela-botanica.org/page:376](http://www.tela-botanica.org/page:376). Pour une formulation actuelle des exigences requises des biologistes en matière de spécimens, cf. par exemple : [www.biology.ualberta.ca/bsc/briefs/brfvouchers.htm](http://www.biology.ualberta.ca/bsc/briefs/brfvouchers.htm).
13. Irving Penn avait déjà composé, au tournant des années 1950, une série sur les petits métiers de Paris, Londres et New York, directement inspirée d'August Sander, et, peu avant, une autre série de quelque 200 portraits d'Indiens Quechua, réalisée à Cuzco, dans le studio du célèbre photographe péruvien Martin Chambi.
14. Auteurs d'une série intitulée *Portraits de Français* pour la Mission photographique de la DATAR en 1984, pour laquelle ils voulaient que « la photographie soit un constat, un état des lieux plutôt qu'un portrait au sens strict » (extrait de leur interview sur le site : <http://expositions.bnf.fr/face/rencon/gobeli/droite.htm>). Voir en particulier la série sur les sportifs, sur : <http://despatin.gobeli.free.fr/ac.port.ser.insep.html>.
15. Ses différentes séries sont visibles sur son site : <http://www.charlesfreger.com/>.

16. J'ai traité ailleurs de ce que signifie « reconnaître » selon que l'on connaît déjà ou non la personne photographiée (Maresca 1996 : 152-154).

17. Un site présente les autres photographies prises, avec le resserrement du cadrage sur ce personnage chargé d'incarner à lui seul toute la misère humaine, ainsi que de nombreux liens utiles pour reconstituer l'histoire contrastée de cette femme et de ce cliché (cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Florence\\_Owens\\_Thompson](http://en.wikipedia.org/wiki/Florence_Owens_Thompson)).

18. Qui a présenté en 2007 une exposition de ses différentes séries de portraits à la Kunsthalle de Tübingen intitulée *Kopf an Kopf. Serielle Portraitfotografie* (= Tête à tête. Photographie de portrait en série).

19. Autres exemples : la série de Roland Fischer sur les religieux (*Portraits*, 1992), ou encore celles de Christian Courrèges sur les magistrats (2004) ou sur les prélats (2006).

## RÉSUMÉS

### Résumé

Dès son utilisation par les anthropologues du XIX<sup>e</sup> siècle, le portrait photographique généra une contradiction entre l'ambition de caractériser les « types » humains ainsi répertoriés visuellement et l'inévitable personnalisation des clichés récoltés. Les légendes typologisantes ne suffisaient pas à réduire ce « bruit » perturbant. Rapidement abandonné par les sciences sociales, l'usage de la photographie fut repris plus tard par les photographes documentaires qui s'efforcèrent à leur tour d'utiliser le portrait pour composer des fresques sociales, grâce à des partis pris formels apparemment impeccables, mais au prix d'ambiguïtés omniprésentes. Aujourd'hui, la forme du portrait signalétique sert constamment dans la communication et la publicité pour créer, sans plus aucun référent réel, des modélisations de façon d'être ou d'apparaître.

### Abstract

Once anthropologists started using them in the 19<sup>th</sup> century, portrait photographs generated a contradiction between the aim of describing the human « types » thus being visually recorded and the inevitable personalization of the photographs taken. The captions referring to a typology did not draw attention away from this distracting « noise ». Though soon abandoned by the social sciences, the use of photography was taken up by documentary photographers who tried to use portraits to compose social panoramas on the basis of apparently impeccable formal assumptions but at the price of omnipresent ambiguities. Nowadays, communication and advertising constantly use the form of identity photos to create models for being or appearing but without any real referent.

## INDEX

**Mots-clés** : ethnologie et photographie, anthropométrie, portrait photographique, classification, individualité, naturalisme, Roland Bonaparte, Alphonse Bertillon

**Keywords** : Ethnology and Photography, Anthropometry, Portrait Photography, Classification, Individuality, Naturalism, Roland Bonaparte, Alphonse Bertillon

AUTEUR

**SYLVAIN MARESCA**

Université de Nantes Centre nantais de sociologie, Nantes [Sylvain.Maresca@univ-nantes.fr](mailto:Sylvain.Maresca@univ-nantes.fr)